

Hacia una poesía del rescoldo:

concepciones de poética y poesía desde el campo imaginativo en seis poemas de “Sindbad el varado”, de Gilberto Owen

TOWARD A POETRY OF THE EMBER: CONCEPTIONS OF POETICS AND POETRY FROM THE IMAGINATIVE FIELD
IN SIX POEMS FROM “SINDBAD EL VARADO”, BY GILBERTO OWEN

Ariel Figueroa-Gómez*

*Universidad Autónoma del Estado de México, México

 <https://ror.org/0079gvp38>

Correo-e: arielss5012ne1@gmail.com



Recibido: 7 de enero de 2026

Aprobado: Aprobado: 2 de junio de 2026

Resumen: Se analiza el empleo y la significación de las imágenes poéticas en seis poemas de “Sindbad el varado”, de Gilberto Owen Estrada. Con base en la propuesta teórica de Gastón Bachelard, la presente investigación explora cómo las imágenes poéticas configuran dos discursos líricos: uno que evoca la percepción de una poesía sagrada y trascendente, y otro que revela una poética íntima. Por último, se observa que “Sindbad el varado” articula dos planos poéticos que reflejan un proceso creativo de alto rigor y sensibilidad personal, aspecto que permite comprender la riqueza imaginativa y retórica de la obra del poeta rosarino.

Palabras clave: Gilberto Owen; poesía; poética; imagen; Bachelard; “Sindbad el varado”; elementos naturales

Abstract: This paper analyzes the use and significance of poetic imagery in six poems from “Sindbad el varado” by Gilberto Owen Estrada. Drawing on the theoretical framework of Gaston Bachelard, the research explores how poetic images shape two distinct lyrical discourses: one evoking a perception of sacred, transcendent poetry, and another revealing an intimate poetics. Finally, the study observes that “Sindbad el varado” articulates two poetic planes reflecting a creative process marked by great rigor and personal sensitivity—an aspect that sheds light on the imaginative and rhetorical richness of the work of this poet from Rosario.

Keywords: Gilberto Owen; poetry; poetics; image; Bachelard; “Sindbad el varado”; natural elements

Y no habré oído nunca lo que nadie me dijo:
tu nombre, poesía.
Gilberto Owen

INTRODUCCIÓN

La poesía de Gilberto Owen (1904-1952) representa un caso muy singular que coloca ante nosotros un pensamiento lírico abundante en expresión y complejo en sus formas, escaso en cuanto a producción y publicación constante, pero no por ello menos riguroso u hondo. La creación lírica del rosarino se reduce a tan solo tres poemarios: *Desvelo* (1926), *Línea* (1930), y *Perseo vencido* (1948).

De entre aquel tercio de obras, la más sobresaliente resulta sin duda alguna *Perseo vencido*, poemario de alta madurez, dividido en cuatro movimientos líricos: “Madrigal por Medusa”, “Sindbad el varado”, “Tres versiones superfluas” y “Libro de Ruth”. Asimismo, quizá su pieza más compleja y abundante en motivos varios sea “Sindbad el varado”, poema de largo aliento que proyecta un discurso lírico desde tres niveles de sentido;

por un lado es el diario en verso de una ruptura amorosa; por otro lado es la bitácora de una navegación que es toda ella naufragio; finalmente, es una especie de inversión [...] de la leyenda de Sindbad, un Sindbad varado, cuyo viaje es tan solo al infierno de la inmovilidad. (Segovia, 2001, p. 21)

Entre otras particularidades de índole más formal, y apelando a esa riqueza múltiple, “Sindbad el varado” despliega una amplia gama de procedimientos versificadores orientados en su mayoría hacia el verso libre, aunque sin perder de vista la preferencia por ciertos metros propios de la tradición lírica española, tales como el endecasílabo y el heptasílabo. Esta actitud versificadora denota un pensamiento libre, en efecto, pero al mismo tiempo riguroso. Este rasgo, en general, definiría no solo la producción poética de Owen, sino también la de los

Contemporáneos, pero desde distintos campos sensibles —para fortuna nuestra como lectores o estudiosos de la lírica mexicana—.

Por lo que refiere a los motivos y rasgos de estilo, el poema presenta una profusión de temas sumamente variados: el viaje inmóvil, motivos autobiográficos, reminiscencias geográficas ancladas al instante poético, el tiempo sagrado, la navegación marítima, la poesía misma y la mitificación de la vida personal, por mencionar solo aquellos tópicos más recurrentes. A tales aspectos habríamos de ligar, por supuesto,

rasgos de impresionismo, fawismo, cubismo, la voz circense de la Dickynson. Su escritura, a veces supuestamente automática, nos lleva por un gran viaje que, con el mar de pretexto, es interior, agua de venas: él la barca, la ola; él, pez; él, marinero de un mar equívoco que con su canto de sirena lo llama para vararlo. (Fernández, 1981, p. 24)

Y dentro de esa copiosidad lírica salta a la vista otro rasgo altamente significativo en “Sindbad el varado”: la imagen. Hay que entender esta “en el sentido de proponer una aproximación visual entre las partes que participan, quedando reducidas al mínimo que, sin embargo, son sugerentes” (Beltrán, 1998, p. 20). Así, la imagen poética adquiere un carácter revelador e inagotable que expulsa, por medio de la palabra y del tejido retórico, la textura y el color de un paisaje, la policromía de la vida y el pensamiento, o bien, todo a un mismo tiempo.

El presente trabajo se centra, precisamente, en el estudio del prolífico, aunque poco abordado, campo de las imágenes, analizado desde la visión bachelariana de la imagen poética, concebida como una configuración mental de doble eje: imagen formal e imagen material. Desde esa óptica se pretende distinguir y evidenciar la existencia y características de dos discursos líricos: uno que evoca la concepción de una poesía en sí misma, y otro que formula una poética propia.

Debido a la clara extensión de “Sindbad el varado”, el corpus de este análisis comprende solo seis

poemas que permiten atisbar varios rasgos acordes con nuestra propuesta analítica: “Llagado de su poesía”, “Rescaldos de pensar”, “Rescaldos de sentir”, “Rescaldos de cantar”, “Rescaldos de gozar” y “Tu nombre, poesía”.

A MANERA DE MARCO CONCEPTUAL: POESÍA, POÉTICA E IMAGEN

Definir la poesía desde una presunta univocidad totalitaria resulta un ejercicio sumamente arduo e imposible desde una visión crítica y muy sincera debido a que sus definiciones tienden a ser múltiples, tanto como los individuos que intentan determinarlas.¹ Sin duda, un concepto académico resultaría exiguo ante el carácter subversivo y dúctil de la poesía. Sin embargo, para solventar —medianamente acaso— este conflicto, habría que dirigir la mirada al propio poeta, a sus percepciones explícitas, si las hubiera, acerca de aquello que llamamos poesía.

Para suerte nuestra, el pensamiento crítico de Owen dejó como testimonio un breve, pero lúcido conjunto de reflexiones en torno a este tema. Nos referimos a la pequeña prosa “Poesía —¿pura?— plena”. En ella, el poeta rosarino entabla dos consideraciones esenciales para el discernimiento entre poesía (pura) y poética (plena). Así pues, y de manera casi idéntica a *Muerte sin fin*, Gilberto Owen comprende la poesía como una especie de sustancia contenida en el poema: “El error de Mallarmé nos parece ahora haber sido el empeñarse en confundir, en identificar el vaso con el contenido, como si pretendiera que el vaso fuera también el agua” (1979, p. 265).

El argumento nos parece conciso: la poesía —pura— resulta ser una aspiración imposible de circunscribir o apresar absoluta y enteramente en el

poema, pues su núcleo esencial, según Owen, se antoja “presente e invisible, la parte de Dios, el fluido —oh, Cocteau ineludible—, la poesía pura” (1979, p. 265). De manera sintética, podemos asumir que la poesía se vislumbra como una entidad sagrada, cuasi divina, que excede por completo la pretensión totalizante de ser contendida o construida y, sin embargo, habita en el poema: lo posee.

Si la poesía constituye un principio impalpable y recóndito, la poética se inscribe en el fundamento aristotélico de la composición: equilibrio y forma. Owen vislumbra tal argumento a partir de un deslinde diferenciador entre poesía y poética, en el que el primer componente funciona como “técnica, su materia expresiva, aquello que salvó siempre del estado místico de mutismo a todos los puristas” (1979, p. 265).

En ese sentido, entonces, la poética obedece a una visión muy personal, íntima, innovadora, sistemática, formal y metódica del quehacer lírico; creatividad marcada por la rigurosidad e inteligencia, en la cual el poeta, en sapiente equilibrio, ofrece “palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas” (Owen, 1979, p. 265).

Desde ese horizonte, la materia prima del poeta en la edificación de su poética se presenta altamente fecunda, capaz de producir un caudal diverso del cual brotan, una tras otra, las metáforas que, a su vez, se traslucen en imágenes chispeantes, cuyo destino resulta más profundo que la mera novedad o el ornamento expresivo.

La imagen es entendida como testimonio transparente de una voz íntima y, al tiempo, de una voz trascendente que nos llama al encuentro con lo sagrado, lo más universal, que implica, del mismo modo, lo más interior del ser humano: su existencia vaciada en el poema.

Y, a propósito de la imagen poética, Gastón Bachelard advierte en ella ese carácter doble en el que acontece, en primer término, el vigor imaginativo, descriptivo, pintoresco e inesperado de la inteligencia y el espíritu, pues “toda imagen es una *operación*, una *operación* del espíritu humano; posee un principio espiritual interno incluso cuando se le cree un simple reflejo del mundo exterior” (1994, p. 56). Y, en segundo término, se trata de una condición ontológica concebida

¹ Ya Octavio Paz, en su célebre ensayo *El arco y la lira* (1956), intenta proporcionar algunas de las fórmulas más recurrentes de la poesía, las cuales abarcan un amplio espectro de expresiones: poesía como conocimiento, proceso espiritual, manifestación histórica, operación sagrada e íntima, memoria, imagen, tiempo, representación, placer, confesión, angustia, revolución, y un largo etcétera.



como una potencia capaz de penetrar profundamente en el ser con el único propósito de “encontrar en [él] a la vez lo primitivo y lo eterno” (Bachelard, 1978, p. 7).

Asimismo, Bachelard distingue dos ejes inmanentes en la imagen poética que pueden o no interactuar dentro del proceso imaginativo: la ‘imaginación formal’ y la ‘imaginación material’. Por lo que se refiere al primer concepto, hemos de comprenderlo como “una causa sentimental, íntima” (Bachelard, 1978, p. 8), que concede a la imagen su variedad y riqueza sensible, así como su diversidad lingüística:

En razón de esa necesidad de seducir, la imaginación trabaja por lo general tendiendo hacia donde va la alegría —o al menos una alegría— en el sentido de las formas y de los colores, en el sentido de las variedades y de las metamorfosis, en el sentido de una perspectiva de la superficie. Abandona la profundidad, la intimidad sustancial, el volumen. (Bachelard, 1978, p. 8)

La imaginación material, a su vez, se despliega por medio de su vinculación con la sustancia misma de las cosas materiales, es decir, con los cuatro elementos naturales como el germen originario o causa de la imaginación. Su valor profundo e íntimo reside en la fuerza ontológica e imaginativa que penetra el ser para develar la dimensión sustancial, primigenia y perenne del pensamiento y del espíritu humano.

Mediante la ‘ley de los cuatro elementos’, Bachelard otorga a cada elemento natural múltiples significaciones e interpretaciones fundamentales dentro del devenir imaginativo:

1. Agua: contemplación, meditación, sustancia transformadora; asociada a la muerte, lo incesante, el reposo
2. Tierra: resistencia, profundidad, persistencia, misterio, fecundidad, madre, muerte, pesadez, fuerza
3. Aire: movilidad, viaje, libertad, vuelo, caída, dinamismo; asociado al sentido del oído, proyección del ser, trascendencia, ascensión o elevación, contemplación

4. Fuego: vida, lo íntimo, lo universal, el placer, lo terrible, conocimiento, prohibición, deleite, rabia, conquista sexual, concentración, pasión²

Resulta oportuno precisar que las meditaciones de Owen dentro del texto “Poesía —¿pura?— plena” (1931) no se encuentran circunscritas a un ecosistema estético particular. Por el contrario, estos asuntos de índole purista se integran en una controversia mucho más vasta en el espacio literario, cuyas discusiones tuvieron lugar durante las décadas de 1920 y 1930. En tal confrontación harto peculiar se impulsaba, por un lado, la edificación de una poesía pura y, por otro, una literatura de tinte más social o nacionalista.

Sin embargo, la propuesta de Owen posee un carácter particular, allende un mero diálogo con la polémica del momento. Sus reflexiones nos invitan a vislumbrar esa discusión desde un terreno de deslindes en el que la poesía se instaure como sustancia irreductible, no supeditada al suceso político, y la poética es un quehacer técnico, situación que, como atendemos más adelante, se manifiesta de forma cabal en su propio trabajo literario.

IMÁGENES TERRESTRES, AÉREAS E ÍGNEAS: LA POESÍA COMO PERSISTENCIA Y PRESENCIA DIVINA

Sin duda, el poema constituye también un testimonio abundante y fidedigno de las percepciones epistemológicas, espirituales y sentimentales del poeta. Así lo evidencian las dos composiciones “Llagado de su poesía” y “Tu nombre, poesía”. Lo primero que salta a la vista de este par de textos es la evidente evocación y reflexión sobre la lírica, lo cual sugiere una explícita actitud metapoética por parte del sujeto lírico, para quien la idea de la poesía en sí misma constituye la base sustancial del discurso.

2 La lista rescata solo los significados más recurrentes dentro del pensamiento de Bachelard. Asimismo, consideramos prudente aclarar que tales atribuciones significativas, aplicadas a los elementos naturales, no pertenecen a un libro en específico, sino a una obra extensa y compleja, constituida por varios estudios sobre la imaginación y la materia.

Desde esa óptica, las imágenes que articulan ambos poemas se sitúan mayormente, siguiendo a Bachelard, en el campo de la imaginación material. Tal argumento se constata a partir de la recurrencia de ciertos sememas³ asociados a los elementos naturales. En “Llagado de su poesía”, por ejemplo, las imágenes materiales se orientan hacia un elemento en específico: la tierra. Esta proposición se percibe desde la frecuencia de ciertos sememas orgánicos ligados de manera intrínseca a dicho elemento, tales como el tronco, enredo, raíces, hojarasca, veredas, canales, claustros y ramas:

DÍA DOCE,
LLAGADO DE SU POESÍA
Tu **tronco** de misterio es lo que me apuntala un cielo
[en ruinas.
Mis ojos solos no podían ya evitarme su caída.
Me **enredo** en sus **raíces** de lecturas mal soñadas,
me agosto en su **hojarasca** de frustradas
[invenciones,
pero tu **tronco** sobrevive a mis inviernos.
(Owen, 1979, p. 87)⁴

Estas alusiones terrestres expresan dos percepciones equidistantes con respecto a la poesía. La primera remite a una dimensión oculta —raíces, rendija, veredas, claustro, canales—; la segunda, a una apreciación más perceptible en la sensibilidad del sujeto lírico —tronco, hojarasca, ramas—. El motivo orgánico del árbol —tejido en forma de gradación a lo largo del poema— se circunscribe, de forma paralela, en esos dos mundos: el superficial y el subterráneo.

Es decir, la poesía se vislumbra, por una parte, como una especie de acontecimiento divino, en-

raizado a lo ubicuo y secreto, para, en un segundo momento, mostrarse accesible por medio de su tronco —aunque medianamente— como un puente entre dos mundos:

Lo ven por fuera, **retorcido**, muerto, oscuro,
pero hay una rendija para fisgar, y miro:
Yo voy por sus **veredas claustradas** que ilumina
una luz que no llega hasta las **ramas**
y que no emana de las **raíces**,
y que me multiplica, omnipresente,
en su juego de espejos infinito. (Owen, 1979, p. 87)

La profusión de imágenes formales, como la prosopopeya, la sinestesia, la gradación y la descripción, se funde con elementos abstractos propios de la percepción humana —mirar, pensar y sentir— para moldear un significado único. Este será alusivo, de nuevo, a la poesía como un paisaje extraordinario, capaz de generar vetas y canales múltiples, cargados, todos ellos, de una riqueza sensorial y natural.

Llaga y tierra nos conducen a una significación universal y, al mismo tiempo, íntima: la persistencia, la fuerza y la resistencia de una poesía recóndita y fecunda, que oscila a cada instante. Unas veces parece sólida e inmóvil, dispuesta para el reflejo o contemplación del alma humana; otras, una esencia misteriosa que anida en los lugares más impenetrables: “Me asomo a sus inmóviles canales y me miro / de pájaro en el agua o de pez en el aire, / ahogándome en las formas mutables de su esencia” (Owen, 1979, p. 87).

Presencia y ausencia tensan las imágenes formales y materiales para darnos la consistencia, el color, el sonido, la profundidad y la textura de una tierra poética, casi metafísica. En suma, estamos frente a un dualismo proteico que advierte la fórmula de una poesía bipolar, fundada en el arcano y lo patente: “porque en ella se concentran la posibilidad y la imposibilidad; a pesar de lo cual es el sostén de la existencia del poeta” (Beltrán, 1998, p. 113): “Yo cruzo sin respiro por su aire irrespirable / que desnuda un prodigio en cada voz con solo dibujarla / y en cada pensamiento con sentirlo” (Owen, 1979, p. 87).

3 Nos referimos a semema como “el conjunto de los semas, o sea de los rasgos semánticos pertinentes que generalmente se realizan en un lexema, esto es, en una palabra” (Beristain, 1985, p. 450). En síntesis, engloba un grupo de significaciones asociadas a un contexto específico; en el presente análisis, tales contextos refieren a los elementos naturales, ya sea desde el plano simbólico, conceptual o estético.

4 Aclaramos que los énfasis colocados en negritas a lo largo de los poemas citados son nuestros y no corresponden a la obra original.

Ahora bien, en el caso del texto “Tu nombre, poesía”, podemos vislumbrar un método análogo de ensamble imaginativo. No obstante, la clara divergencia radica en la materia de la imagen, la cual se halla inserta, primero, en el elemento aire, denotado por los sememas brisa, viento, oído, altura, olerte, trepar, arriba, cielo e, incluso, nombre:

DÍA VEINTIDÓS,
TU NOMBRE, POESÍA
Y saber luego que eres tú
barca de **brisa** contra mis peñascos;
y saber luego que eres tú
viento de hielo sobre mis trigales humillados e
[irritos:
frágil contra la **altura** de mi frente,
mortal para mis ojos,
inflexible a mi **oído** y esclava de mi **lengua**.
(Owen, 1979, p. 100)

Aunado a ello, prevalece la presencia del elemento fuego, implícito y explícito en la evocación de los sememas dueles, rosa, amor, espina, brasa, sangrar, lengua y llagas:

Nadie me dijo el nombre de la **rosa**, lo supe
[con **olerte**,
enamorada virgen que hoy me **dueles** a flor en
[**amor** dada.
Trepar, trepar sin pausa de una **espina** a la otra
y ser esta la **espina** cuadragésima,
y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,
pero siempre una **brasa** más arriba,
siempre esa larga espera entre mirar la hora
y volver a mirarla un instante después.
(Owen, 1979, p. 100)

En este caso, vemos en la poesía una dialéctica doble que se circunscribe, de forma paralela, en el aire y en el fuego. La significación de estos dos elementos atiende a un discurso imaginativo de tintes sinestésicos, inserto no solo en una mera percepción o fascinación sensorial, sino también en una comprensión espiritual y casi mística de la poesía.

Asimismo, se nota la existencia de una amplia imagen formal situada en la personificación de la poesía, pero ya no por medio de una descripción corporal explícita; por el contrario, se manifiesta en la pura intuición y en la orientación discursiva del sujeto lírico hacia una presencia divina. Así, la poesía ejerce un movimiento interior y sensible, aunque invisible, en el sujeto lírico. Esto lo conduce a la especulación de la poesía como una fuerza omnipresente y necesaria, capaz de dotar de sentido a la existencia humana.

La cuestión aérea encierra una noción de libertad y de flujo constante, la cual, a su vez, refiere una idea de trascendencia ubicua, inmersa en la poesía misma como un elemento etéreo y elevado, “porque tú estás en todas partes / y no solo en el cielo donde yo te he buscado” (1979, p. 100), nos dice Owen. La poesía implica un aire dinámico, saturado de misterio e infinitas posibilidades; nos rodea con su fragancia mística desde todos los puntos cardinales, cual rosa de los vientos, puesto que “por el aire toda la vida y todos los movimientos son posibles. El soplo de aire hace girar la Tierra” (Bachelard, 1994, p. 64).

El fuego, por su parte, cumple con una doble función dentro del discurso lírico. Por un lado, resulta una energía estigmática que quema y hiere la existencia de la voz poética. No obstante, dicho proceder no acaece en forma de un incendio abrasador, por el contrario, actúa como una brasa incesante, oculta y permanente.

La significación de este fuego casi imperceptible puede asociarse con valores múltiples que apuntan, de nuevo, a la propia existencia desde un plano enteramente global, ora epistemológico, ora sensible. Así pues, la poesía viene a perfilarse como un fuego sobreabundante y prometeico que proporciona al ser humano un amor y una verdad ambivalentes, cuajados en el propio acto de vivir:

El fuego y el calor suministran medios de explicación en los campos más variados porque ambos son para nosotros fuente de recuerdos imperecederos, de experiencias personales simples y decisivas. [...] El fuego es lo ultra-vivo. El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón. Vive en el cielo. Sube desde las profundidades de la sustancia y se ofrece

como un amor. Desciende en la materia y se oculta.
(Bachelard, 1966, p. 17)

La segunda acepción del fuego apela, como en los casos anteriores, a una presencia y efecto constantes dentro del sujeto lírico. El argumento puede parecer contradictorio en un primer momento, debido a que el fuego posee un valor efímero e inmediato.

Sin embargo, Bachelard vuelve a precisar que el carácter ígneo puede ser también “profundo y duradero bajo formas concentradas” (1966, p. 107). He ahí la poesía como la máxima forma de concentración vital, propicia para el amor, la herida, el ardor, el conocimiento, el enigma y el encuentro con lo sagrado.

Aire y fuego enmarcan, en verdad, un encuentro místico guiado por una gradación ascendente que refleja el deseo epistemológico y sensible de un sujeto lírico, enraizado a un mundo de sombras; telegrafía de un plano divino, vaporoso, aéreo y ardiente, imposible de asir por completo y, sin embargo, patente en el ser humano como un resquicio vivo y ardoroso.

En síntesis, la poesía se vislumbra como una revelación numinosa, inserta en nuestro propio ser a modo de un estigma sagrado que aceptamos de forma voluntaria, con gozo y dolor:

Y saber luego que eres tú

barca de brisa contra mis peñascos...

Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe

[con olerte...

Trepar, trepar sin pausa de una espina a la otra

y ser esta la espina cuadragésima,

y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,

pero siempre una brasa más arriba...

Y hallar al fin, exangüe y desolado,

descubrir que es en mí donde tú estabas,

porque **tú estás en todas partes**

y no solo en el cielo donde yo te he buscado,

que eres tú, que no yo, tuya y no mía,

la voz que se desangra por mis llagas.

(Owen, 1979, p. 100)

IMÁGENES AÉREAS E ÍGNEAS: EL RESCOLDO CREATIVO Y LA POÉTICA DE LA SUSPENSIÓN

A la visión sagrada de una poesía en sí se suma el discurso de una poética íntima, propia, arraigada a rigurosos y emotivos ideales de construcción artística. Basta decir por ahora que la serie de poemas titulados “Rescoldos” articula un itinerario que entrelaza imágenes materiales con imágenes formales para testificar, así, el estado anímico de un alma creativa, calcinada en las brasas telegráficas de un amor divino que todo lo concibe: la poesía.

Bajo esa perspectiva, el propio nombre de los textos ya contiene una imagen de tintes altamente materiales, ligada, en obviedad, al fuego. Sin embargo, también se incorporan tres elementos formales que aportan dinamismo al discurso lírico: la reduplicación, la anáfora y la gradación. El destino de estas tres figuras retóricas, concatenado al motivo ígneo, sugiere, casi a modo de una obsesión reiterativa, el ejercicio poético como una persistencia sensible y una proyección cognoscitiva, ambas subyacentes en el vigor de un fuego creativo, puesto que “el calor es la prueba por excelencia de la riqueza y permanencia sustanciales; por sí solo da un sentido inmediato a la intensidad vital, a la intensidad del ser” (Bachelard, 1966, p. 185):

DÍA DIECIOCHO,

RESCOLDOS DE PENSAR

Cómo me cantarías sino muerto

al descubrir de pronto bajo el cielo de plomo

[de un retrato

el pensamiento estéril y la tenaz memoria

[en esa frente,

si sobre su oleaje ahora atardecido

surcaron formas plácidas,

y una vez, una vez —ayer sería—

amaneció en laureles junto a la media luna

[de tu seno,

y esta vez, esta vez —razón baldía—

solo es conciencia inmóvil y memoria.

(Owen, 1979, p. 95)



La escala de esta tesitura poética asciende para colocarse en las brasas de la emoción. Amor, luz, carne y corazón añaden a la poética oweniana una vetusta, pero imprescindible, fórmula lírica: el sentimiento como núcleo tórrido de la enunciación artística; fuego creativo que anida en los espacios interiores como evidencia de una fascinación que no cesa, fascinación sensitiva, precisamente, por saberse, sentirse y sentir el ardor de la poesía:

Tanto sentir en ascuas,
tantos paisajes malhabidos,
tantas innmerecidas lágrimas.
Y aún esperan su cita con Nausícaa
para llorar lo que jamás perdimos.
El Corazón. Yo lo usaba en los ojos.

(Owen, 1979, p. 96)

Una peculiar inversión en el valor de las imágenes materiales surge en “Rescaldos de cantar”, ya que el aire pierde su categoría de pura suspensión contemplativa para adquirir un tinte mucho más sublime: el de ser una canción. Sus particularidades se hallan inscritas en motivos astronómicos, mitológicos y geográficos, cuyo sentido se asocia a una libertad aérea que instaura un esquema poético compuesto por múltiples expresiones culturales y epistemológicas.

DÍA VEINTE,
RESCOLDOS DE CANTAR

Más supo el laberinto, allí, a su lado,
de tu secreto amor con las esferas,
mar martillo que gritas en yunques pitagóricos
la sucesión contada de tus olas.

Una tarde inventé el número siete
para ponerle letra a la canción trenzada
en el corro de niñas de la Osa Menor.

Estuve con Orfeo cuando lo destrozaban brisas
[fingidas vientos,
con San Antonio Abad abandoné la dicha

entre un lento lamento de mendigos,
y escuché sin amarras a unas sirenas que se
[llamaban Niágara,
o Tequendama, o Iguazú.
Y la guitarra de Rosa de Lima
transfigurada por la voz plebeya,
y los salmos, la azada, el caer de la tierra
en el sepulcro del largo frío rubio
que era idéntico a Búffalo Bill
pero más dueño de mis sueños. (Owen, 1979, p. 97)

Por su parte, el fuego deja atrás la significación de ingenio desbordado para situarse, en cambio, en el argumento antiético de un fuego frío, esquivo ante la música de una sirena que lo llama al embrujo auditivo: la poesía. La razón de tal giro discursivo parece radicar en un rigor metódico que se impone frente a la embriaguez sensitiva.

Atendemos, pues, al quehacer poético como un fuego pensativo, “al hombre pensativo ante su hogar, en la soledad, cuando el fuego es brillante como la conciencia de esa misma soledad” (Bachelard, 1966, p. 11):

Todo eso y más oí, o creí que lo oía.
Pero ahora el silencio congela mis orejas;
se me van a caer pétalo a pétalo;
me quedará completamente sordo;
haré versos medidos con los dedos;
y el silencio se hará tan pétreo y mudo
que no dirá ni el trueno de mis sienes
ni el habla de burbujas de los peces.
Y no habré oído nunca lo que nadie me dijo:
tu nombre, poesía. (Owen, 1979, p. 97-98)

El final de este sistema poético concluye con la evocación de un estado anímico ambivalente en el que aire y fuego convergen en un gozo creativo. La cuchillada infamante, las lujurias bilingües, el belfo, la gula y la kermesse flamenca sugieren un fuego constructivo, que se traduce en un aparato imaginativo sobreabundante, casi festivo, lleno de ímpetu por la producción de formas metafóricas:

DÍA VEINTIUNO,
RESCOLDOS DE GOZAR
Ni pretendió empañarlo con decirlo
esa cuchillada infamante
que me dejaron en el rostro
oraciones hipócritas y lujurias bilingües
que merodeaban por todos los muelles.
Ni ese belfo colgado a ella por la gula
en la kermesse flamenca de los siete regresos.
(Owen, 1979, p. 99)

La presencia del aire se insinúa de formas muy sutiles. La más evidente surge mediante la aliteración de sonidos sibilantes, los cuales generan una atmósfera cinestésica y meditativa que recae en el sentido del oído. La creación de este paisaje reflexivo nos conduce hacia una imagen más plástica del aire, un aire nocturno, ligero y danzante que acoge el significado de la faena creativa que, en un hacer y deshacer persistentes, hilvana los versos de esa fiesta ardorosa e interior del ser:

Ni esos diez cómplices impunes
tan lentos en tejer mis apetitos
y en destejerlos por la noche.
Y mi sed verdadera
sin esperanza de llegar a Ítaca. (Owen, 1979, p. 99)

Qué importa no tocar la tierra prometida, lugar de delicias místicas; qué importa no llegar al encuentro pleno con la divina amada: poesía prístina. No importa: el poeta se ha resignado a tejer su amor y a esperar, con gozo masoquista, las reminiscencias de una presencia que le hiere y, no obstante, le permite existir.

CONSIDERACIONES FINALES

La distinción imagética entre poesía y poética dentro de “Sindbad el varado” estriba en dos discursos equidistantes: el primero refiere a una concepción casi espiritual y sagrada del fenómeno poesía. Las imágenes materiales, lo mismo que las formales de



la tierra, el fuego y el aire, manifestadas mediante sememas afines a los elementos naturales, le confieren a la poesía una fuerza y un significado circunscritos a ciertos atributos divinos, tales como la persistencia y el misterio (tierra); la omnipresencia, el flujo constante y la trascendencia (aire); y la vida y el conocimiento pletórico (fuego).

La esencia de la poesía pura viene a depositarse en el ser humano como un estigma ardoroso y constante, una llaga que permite el contacto milagroso con un ente divino, el cual no precisa su existencia por medio de la forma objetiva, sino por medio de la manifestación sensible, vislumbrada casi como una posesión celestial que ocurre en los interiores del poeta. Sin duda, se trata de una religión y mística de la poesía, cuya liturgia tiene lugar en las expresiones idiomáticas y en los recovecos más íntimos del alma.

Ahora bien, el segundo discurso se centra en la elaboración de una poética interior, un método imaginativo enmarcado por una dicotomía complementaria entre las imágenes materiales y las imágenes formales, en la que los elementos fuego y aire se funden a las capacidades epistemológicas y sensibles del poeta para poder edificar un sistema creativo dotado de una combustión sentimental, pero también de un equilibrio riguroso e intelectual.

Asistimos, en la poética oweniana, al rescoldo pertinaz e incisivo de la creación artística como un fuego interno, arraigado en un método dinámico y ecuaníme. En él, sentir, pensar y gozar se enlazan como un solo ejercicio que alimenta el alma y el intelecto. En el aire, elemento contemplativo que permite la libertad y el vuelo creador desde un panorama henchido de posibilidades culturales e íntimas, se puede vislumbrar y entender como una acción análoga.

A la vista de estas conclusiones emerge una consideración más, concatenada a la controversia artística que hemos descrito al inicio del presente estudio: la obra literaria de Owen distingue los tejidos de poesía y poética como dos fenómenos distintos que, sin embargo, constituyen a su vez vasos comunicantes en los que acontece una relación dinámica entre sustancia y poesía pura, para formar así una poética plena.

En su célebre obra *Altazor o El viaje en paracaídas*, Huidobro afirma, a propósito de la poesía y la composición poética:

Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía. Se debe escribir en una lengua que no sea materna. Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte. Un poema es una cosa que será. Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser. Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser. (1931, p. 11)

Pero Owen, en un contraste no menos intenso, expresaría que los verdaderos poemas son rescoldos. Es decir, entendamos la verdadera poesía como una llaga, un estigma de misterio y numinosidad que se esparce hacia todos los rincones espirituales, sensibles o intelectuales del ser humano. Esta debe escribirse en una lengua que sea inteligente y enérgica. Un poema representa una imagen que será. Un poema es una imagen en suspensión, una brasa de placer y de agonía, un resquicio divino que nos permite existir plenamente.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1994). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán Cabrera, F. J. (1998). *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*. Difocur; Universidad Autónoma del Estado de México.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Fernández, S. (1981). El éter y el andrógino. Aproximaciones a los Contemporáneos. *Los Empeños. La Vida Literaria*, (1), 7-28.
- Huidobro, V. (1931). *Altazor o El viaje en paracaídas*. Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- Owen, G. (1979). *Obras*. Fondo de Cultura Económica.
- Segovia, T. (2001). *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*. Fondo de Cultura Económica.





Creada con la asistencia de la IA Modelo Gemini 3.5 Flash

ARIEL FIGUEROA-GÓMEZ. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), México. Diplomado en Estudios Mexicanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Su publicación más reciente es el libro *Nostalgia hermética* (UAEMéx, 2021). Sus investigaciones se han centrado, sobre todo, en el estudio hermenéutico de la obra poética del grupo Contemporáneos y en el fenómeno del poema de largo aliento. Actualmente, cursa la Maestría en Humanidades: Estudios Literarios en la UAEMéx.

Cómo citar este artículo:

Figuroa Gómez, A. (2026). Hacia una poesía del rescoldo: concepciones de poética y poesía desde el campo imaginativo en seis poemas de *Sindbad el Varado*, de Gilberto Owen. *La Colmena*, (131), 35-45.

